

Historia abreviada de Enrique Vila-Matas

Autor de culto hasta hace pocos años, Vila-Matas se ha convertido en uno de los referentes de la literatura española actual. En una entrevista exclusiva, explica las razones y los efectos de su éxito.

VOLVER A CASA

POR RODRIGO FRESÁN (DESDE BARCELONA)

Así termina: "¿Sabes cómo volver a tu casa?", me pregunta Enrique Vila-Matas luego de una conversación, a lo largo de una mañana de otoño, en su piso de Barcelona. Está claro que es una pregunta inequívocamente vilamatiana. Una de esas preguntas desconcertantes que en los libros o en las columnas de Vila-Matas, el escritor contesta siempre con una desconcertante respuesta –por lo general tímida y soberbiamente monosilábica– y, así, por un segundo me tienta la idea de responderle "No" a Vila-Matas. Y a ver qué pasa. A ver qué se siente convertirse en un personaje de Vila-Matas. Porque está claro que Vila-Matas es uno de esos raros y privilegiados escritores que han ido construyendo una obra a la vez que construían la idea de un lector ideal para sus libros. Y la cosa, por fin, salió bien.

En los últimos dos o tres años, Vila-Matas ha pasado de ser un escritor de los escritores (un escritor *cult* y culto, leído y admirado por sus colegas) a consagrarse como una curiosa variedad de *best-seller* y ganador de varios de los premios internacionales más prestigiosos como el Rómulo Gallegos o Médicis Étranger. Con sus recientes pero iniciáticas memorias ficticias –*París no se acaba nunca*–, Vila-Matas cierra el círculo para que se abra todo un nuevo paisaje. Un lugar desde donde saluda un Vila-Matas joven, el Vila-Matas que fue, el Vila-Matas que sigue siendo, el Vila-Matas que escribe a Vila-Matas para que lo lean los cada vez más numerosos lectores de Vila-Matas, el Vila-Matas que fantasea con desaparecer.

De todos estos Vila-Matas que viven adentro de Vila-Matas me habló Vila-Matas antes de preguntarme si sabía cómo volver a casa.

LA CARRERA

"Yo soy plenamente consciente de mi carrera de corredor de fondo, de haber ido no sólo construyéndome como escritor sino, también, de haber construido lentamente a mi lector ideal sin sacrificar la idea que yo tenía de lo que se supone es mi lector ideal. Lo supe y lo quise casi desde el principio, desde *Historia abreviada de la literatura portátil*. Esa fue y esa sigue siendo mi aventura. Una aventura que ha requerido de cierta constancia y paciencia; pero tampoco es que hubiera para mí otra opción. No creo que pudiera hacer o escribir algo diferente a lo que escribo o hago. Tengo que decir que el camino ha sido muy duro, porque el riesgo de fracasar es mucho más grande cuando se apuesta todo a un solo número. Esto no quiere decir que tenga una percepción heroica de mí mismo. Yo soy lo que hago y lo que escribo. Y supongo que mis lectores dirán y sentirán lo mismo."

EL BIG BANG

"¿Cuándo supe que quería ser escritor, que no tenía otra posibilidad que ser escritor? Bueno, lo que te voy a contestar es algo muy bestia. Fui consciente de ello con *Los cipreses creen en Dios* de José María Gironella. Ni siquiera fue el libro sino la serie de televisión. Fue en... no sé: yo tendría quince años entonces, y ya había escrito dos novelas policíacas que habían sido celebradas por mi familia: una se llamaba *Mis dos tíos*, muy influida por la película *El halcón maltés*, contaba la historia de un tío bueno y un tío malo. Y la otra... bueno... en realidad había escrito nada más que una. Perdón: he querido aparentar que era más prolífico... Cuando vi *Los cipreses creen en Dios* en Televisión Española pedí que me compraran el libro, me lo compraron, lo leí, y de inmediato me puse a escribir una novela parecidísima a la de Gironella. Me acuerdo del nombre, pero me da vergüenza mencionarlo. El título tenía algo que ver con el Espíritu Santo. La tengo por aquí. La voy a buscar y te lo digo. Aquí está: *La llamada de Dios*. Y subtitulada: *novela río*. La escribí durante un verano en la Costa Brava, huyendo un poco del tedio provocado por mis parientes y por esa imposición de tener que pasar en la playa largas horas día tras día durante todo agosto. No sabía qué hacer y me recuerdo casi fugitivo, sentado debajo de un pino, lejos de la familia y del lenguaje familiar, buscando un espacio solitario y escribiendo una novela río no frente al mar sino de espaldas al mar. Así, la necesidad de escribir surge de otra necesidad primera: la necesidad de quedarme solo."

LA LITERATURA

"De acuerdo: en todos mis libros hay escritores y hay libros. Podría escribir un libro donde no hubiera un escritor, o alguien que quiere ser escritor, o variantes de la forma de lo que es un escritor; pero no estoy del todo seguro de que me divertiría haciéndolo. Es como si para mí la figura del escritor fuera el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de las cosas. Ése es mi tema, todos mis temas. El modo en que la literatura aparece en todas partes. Y está claro que soy un lector que escribe: para mí es normal sentarme a leer antes de escribir. Leo como forma de calentamiento. A los escritores suelen preguntarles si, obligados a elegir, renunciarían a escribir o a leer. La mayoría contesta con seguridad que preferirían no volver a escribir. Yo no estoy tan seguro. A mí me gusta muchísimo escribir y en cuanto a los grandes libros que aún no he leído, voy a decirte la verdad: si quiero, puedo imaginármelos todos; perdona la arrogancia, pero es que soy capaz de cualquier cosa con tal de que nadie me quite la posibilidad de levantarme por las mañanas y escribir. Pero en fin, lo cierto es que yo empecé en la literatura teniendo muy pocas lecturas detrás. Ya sabes: Gironella. Es decir, yo casi quise ser escritor antes de haber leído los libros que, seguramente, me hubieran descubierto esta vocación."

LA JUVENTUD

"Cuando escribí y publiqué un libro mío titulado *Nunca voy al cine*, yo tenía perfectamente claro que era muy poca cosa lo que allí había escrito. Pero pensé: esto es tan pequeño que no hay duda de que lo mejoraré con el tiempo. Y es una idea o un credo que he venido manteniendo a lo largo de los años: mi situación no ha cambiado, no pienso que yo haya escrito nada magistral, así que sigo intentándolo, así que seguiré escribiendo hasta el final. Es una actitud joven. Tal vez por eso mi literatura conecta con los jóvenes, con ciertos escritores más jóvenes que yo que me consideran uno de ellos y que me mantienen vivo y alerta. Me gusta que eso suceda. Mi actitud para con ellos es abierta y generosa siempre y cuando no me den la lata y me entierren en manuscritos a leer. En fin: trato de no caer en la indiferencia absoluta que tuvieron conmigo los escritores españoles cuando yo empezaba –no sucedió lo mismo en América, donde hubo intuitivos respaldos de Pitol, Monterroso, Bioy Casares, Rossi y Mutis–. Ese malhumor de posguerra española que había entonces y que, de algún modo, todavía no se ha disipado en este país de todos los demonios. La idea mezquina de que hay tan poca parcela a repartir que mejor cuidarla nada más que entre dos o tres. Un reflejo extremista como igualmente extra fue aquí esa breve ráfaga de publicar y descubrir indiscriminadamente a escritores jóvenes. Moda que acabó inventando productos ficticios, artificiales. Lo que ahora ha devenido en esta nueva búsqueda de escritores latinoamericanos ante un mercado saturado de españoles y, claro, por la obvia ventaja económica. En cuanto a si soy o seré influyente es una cuestión que no me preocupa... Lo veo como algo que, si sucede, sucederá fuera de mí: el hecho de que una o varias personas empiecen a escribir 'à la Vila-Matas' o utilizando recursos y sistemas míos no me resultará tampoco motivo de orgullo porque es probable que una imitación de lo que yo hago pueda llegar a ser horripilante. Lo intuyo como algo, para bien o para mal, inevitable. Tampoco me siento responsable de lo que pueda llegar a suceder... Ahora que lo pienso un poco, lo cierto es que yo preferiría tener muchos lectores y ningún escritor que me imite. Yo a este respecto suelo repetir una frase, y aclaro que la digo sin vanidad alguna. Es una frase muy ambigua pero que, espero, se entienda como yo la entiendo: *Nadie escribe como yo*."

LA CONSAGRACIÓN

"Sería muy hipócrita negar que ante la llegada de los premios se experimenta satisfacción, porque significan un reconocimiento, una alegría. Una alegría que, por otra parte, se corresponde con mi forma de ser. Es decir: una alegría sin euforias desmedidas, una alegría que no se exterioriza



demasiado pero que tiene que ver con haber recibido ciertos premios –premios buenos, premios que me gustan, premios interesantes– que yo ya conocía y seguía porque solían gustarme los escritores que recibían esos premios. Con la llegada de los premios se experimenta satisfacción y angustia. Un viejo amigo mío, cuando me dieron el Médicis, me recomendó que estuviera unos seis años sin publicar nada. Me dijo: '¿Por qué ahora no te dedicas a reflexionar? No deberías publicar nada nuevo hasta dentro de cinco u ocho años'. Supongo que lo que quería decirme era que me dedicara más a leer, a pensar, que me retirara un poco. En todo caso, me pareció que, aunque sin duda seguía siendo un buen amigo, él deseaba verme –algo perfectamente lícito, por otra parte– casi idéntico al indocumentado que yo era hace treinta años. Mira, he obtenido cierto reconocimiento, he ganado una serie de premios... ¿Cuántas cosas buenas me ha proporcionado todo eso? Muchísimas. Las personas que más me quieren –son muy pocas– están encantadas."

LA PERSONALIDAD

"Yo creo que en mi personalidad conviven tres temperamentos artísticos. Uno es el de Picasso, la personalidad del trabajador infatigable, del hombre-máquina de escribir que he sido durante estos últimos diez años. Pero tengo también el lado Dalí: esa compulsión delirante y exhibicionista de llamar la atención sobre mí, sobre mi personaje; una actitud que con el tiempo he justificado como necesidad de llamar la atención sobre mí para ver si de una puta vez me leían. Y está la tercera faceta, que es la más secreta, y que es la que en el fondo adoro: la vertiente Duchamp, que es la de la indiferencia hacia el arte. Y, sí, tienes razón: es curioso que elija tres pintores y no a tres escritores a la hora de explicarme. A ver... A la hora de cambiarlos por escritores. No sé, Duchamp podría ser Salinger. Picasso... ¿Stephen King? Y candidatos a Dalí nos sobran en España. Ahora en serio: no creo que este equilibrio triangular vaya a mantenerse para siempre en mi vida. Evidentemente acabará triunfando Duchamp por encima de todos y de todo. Tal vez desaparezca un poco de los lugares que suelo frecuentar. Podría hacerse. Irme lejos. Nueva York o París o Buenos Aires. Después de todo he podido dejar de fumar y de beber y he aprendido a usar el ordenador; lo que no deja de ser una extraña forma de vida nueva. Hago muchas cosas, como ves, antes de desaparecer."

LA DESAPARICIÓN

"Cada vez soy más consciente del paso del tiempo. El trato que me da mucha gente ahora es el que yo siempre entendí, cuando era joven, que era el que se le daba a una persona mayor. Vivo un poco angustiado por el tema de la edad, y tal vez en esa angustia algo tiene que ver el súbito reconocimiento a mi obra de estos últimos dos o tres años. De pronto todos me tratan de usted. Está claro que sería peor que me trataran de usted –cosa que en cualquier caso inevitablemente ocurriría– y que me consideraran un idiota. Así que no me quejo. Es curioso: cuando cumplí cincuenta años esa cifra no me preocupó en absoluto; y ahora, cinco años después, sí. Hay días en que imagino que tengo cien años. Y no es así: hay mucho por hacer, acabo de empezar; y al mismo tiempo hay cierto temor... La muerte de Roberto, de Bolaño, me ha impresionado mucho. Si bien era una posibilidad atendible, algo que, por su enfermedad, podía llegar a suceder en cualquier momento... Me ha afectado en muchos sentidos. Por un lado he renunciado a la idea de un libro que quería escribir. Un libro que era una reflexión sobre nuestra amistad, sobre la presencia y ausencia de Roberto a partir de su muerte. Iba a ser un diario de unos tres años sobre el modo en que Roberto iría desapareciendo y apareciendo con el correr de los días. Y no lo voy a hacer por una razón paradójica: Roberto no estaría para leerlo; no me parecería justo reducirlo a personaje sin posibilidad de que él lo leyera. Sobre todo luego de ver y de leer la cantidad de necedades que se escribieron o se dejaron de escribir a partir de su muerte. La muerte de Roberto –y el modo en que las grandes plumas españolas negaron esa muerte al no escribir una palabra sobre el asunto– ha vuelto a poner de manifiesto que esa supuesta comunión literaria entre España y América latina no es tal. Lo que hay es una incomunicación mucho más grande de la que creemos que existe y que, en lo que a Roberto se refiere, no sólo no lo han leído quienes tendrían que leerlo sino que, además, les importa un carajo hacerlo. Por suerte, ahí están y seguirán estando sus libros. En cualquier caso, la idea de la desaparición en abstracto es algo que está y seguramente estará en mis libros. El modo en que las cosas y las personas se disuelven o se hacen más sólidas. Las alzas y las bajas en la cotización de los recuerdos."

LA CONFUSIÓN

"Cuando últimamente me preguntan cómo me encuentro, suelo contestar 'Feliz'. Y la gente se sorprende mucho al oírme, porque pareciera que, por lo general, nadie suele responder tan breve y enfáticamente a esta pregunta. Supongo que para muchos es una respuesta demasiado sencilla a una pregunta muy compleja. Lo que no quita que sienta cierto temor supersticioso y que, por momentos, no pueda evitar preguntarme si esta confesión tan clara y automática de mi felicidad no acabará funcionando como una llamada a los demonios. En realidad, trato de hablar lo menos posible sobre lo que soy y lo que siento. No me resulta fácil decirlo. Me resulta más sencillo ponerlo por escrito. Tengo una gran confusión al respecto. Casi prefiero que me vayan definiendo los demás... Hasta no hace mucho yo creía que escribir equivalía a empezar a conocerse a uno mismo; pero a medida que va pasando el tiempo me doy cuenta que nunca sabré quién soy por culpa de escribir. Y es que tal vez la felicidad, la verdadera felicidad, el mejor premio de todos, sea simplemente esto. Mira, ¿sabes qué te digo? Que a la larga, la verdad no importa. Lo que importa es saber volver a casa... ¿Sabes cómo volver a tu casa?."

Radarlibros *agradece a* Letras Libres *la colaboración prestada para la publicación de esta entrevista.*

La condición humana



DE IZQUIERDA A DERECHA: LACLOCHE, RICHARD SENNETT Y JEAN CHRISTOPHE BAILLY



EL RESPETO
Richard Sennett

Anagrama
Barcelona, 2003
302 págs.

POR PATRICIO LENNARD

“Con la falta de respeto no se insulta a otra persona, simplemente no se la ve como un ser humano integral cuya presencia importa. Cuando la sociedad trata de esta manera a las masas y sólo destaca a un pequeño número de individuos como objeto de reconocimiento, la consecuencia es la escasez de respeto. Al igual que muchas hambrunas, esta escasez es obra humana; a diferencia del alimento, el respeto no cuesta. Entonces, ¿por qué habría de escasear?”

Con este interrogante se abre *El respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*, el último libro del sociólogo norteamericano Richard Sennett, suerte de continuación –en más de un sentido– de su célebre ensayo merecedor en 1998 del Premio Europa de Sociología, *La corrosión del carácter*. Esta vez, Sennett retoma los problemas de las condiciones actuales del capitalismo para pensar, en un registro que oscila permanentemente entre la teoría social y la autobiografía, cómo el respeto y la falta de éste estructuran las relaciones interpersonales, tanto en la vida cotidiana como en las formas modernas del Estado de bienestar –eso de lo que en la Argentina queda apenas sus ruinas–.

La certeza de que las desigualdades de clase y de raza son obstáculos innegables del respeto mutuo es, tan sólo, el punto de partida de un desarrollo que plantea que la disímil distribución del talento, el hecho de ser dependiente, y las formas degradantes de la compasión constituyen, en realidad, las claves para entender por qué el respeto es un bien exiguo. Sennett dirá que no hay política que pueda erradicar definitivamente el malestar que la desigualdad produce en la sociedad, puesto que hay desigualdades inevitables, en tanto la naturaleza misma asigna de manera variable la inteligencia, el talento y la belleza. Por su parte, con respecto a la dependencia (sea ésta del voluntariado o de la red de contención social que instituye el Estado), indicará que funciona como objeto de una vergüenza que está unida a la desocupación, “estigma” producido por la forma en que el liberalismo hace del trabajo un valor moral absoluto, mientras representa, con cierta malicia, a los carenciados como seres carecientes. Así es que la ayuda social, la caridad y el asistencialismo admiten un doblez indeseable: ése que deja a quien los recibe –si no se le pide nada a cambio– en un circuito que reproduce la desigualdad y lo fija a su posición subordinada.

La falta de respeto, por ende, es un problema de invisibilidad. Considerado desde estas pampas, la exclusión social –en el reverso de la realidad primermundista que analiza Sennett– no puede ser otra cosa que eso: la desaparición de millones de personas debajo de una línea que, más allá de cualquier aberración estadística –neutralizada al ser tantas veces repetida–, obtura las condiciones del desarrollo de habilidades que no sean las de la mera supervivencia. Y si de algo emerge el respeto para Sennett, precisamente, es del desenvolvimiento de las capacidades, de las formas de cuidar de uno mismo en un sentido amplio, y de poder retribuir el respeto que se nos dispensa.

No obstante, para realizar su análisis, Sennett privilegia no tanto las desigualdades efecto de la organización social, sino aquellas que son propiamente individuales, y que serían insalvables. Así, concluye que “en la sociedad y en el Estado de bienestar, lo esencial es cómo los fuertes pueden practicar el respeto por los destinados a permanecer débiles”. Razonamiento que lejos de ser determinista o cínicamente conservador, es el efecto de una mirada lúcida y realista sobre la condición humana.

Viaje al centro de la tierra

LASCAUX O EL ORIGEN DEL ARTE
Georges Bataille

trad. y notas Axel Gasquet
Alción
Córdoba, 2003
144 págs.



POR ARIEL SCHETTINI

En 1940 un grupo de muchachos que se divertían en el campo decidió hurgar en el pozo que había dejado al descubierto un árbol derribado por la tormenta. Encontraron las pinturas rupestres mejor preservadas de las que se tiene conocimiento. Durante muchos años esas obras fueron objeto de debate sobre la época y las condiciones de su producción y hasta de la veracidad histórica de tales murales.

Muchos analistas y paleontólogos e historiadores lanzaron sus hipótesis. Bataille, quince años después del descubrimiento, las convocó para escribir una hipótesis sobre el arte en general.

El libro que finalmente escribió es tanto un jalón en la etnografía de la prehistoria como en la obra del mismo Bataille. Allí pone a prueba y desarrolla algunas de las teorías que después conformarán el núcleo fundamental de su universo en sus obras mayores: *El erotismo* o *Las lágrimas de Eros*. De más está decir que su estudio de las obras realizadas en esas cavernas viene a alimentar sus inquietudes perfectamente.

Para Bataille no se trata de unas obras de arte en la Edad del Reno, del período en el que el hombre apenas se despega de su antecesor de Cromagnon, sino del origen mismo del arte y del lugar que el arte tiene en las sociedades primitivas. Por eso el recorrido que hace por las pinturas involucra sus temas privilegiados: la relación entre el mundo del arte y el del trabajo en general; la necesidad de una comunidad de reproducir, contar y representar sus modos de producción. Hay que recordar que las “escenas” figuradas en las paredes relatan siempre una cacería, la muerte accidental o vengativa de un hombre por un animal salvaje, los hombres persiguiendo caballos y bestias.

Pero también son un problema para Bataille en otro sentido; en su propuesta técnica, en la necesidad del hombre de lidiar con una pared en la que se va a definir su paso por el mundo. La rugosidad de la pared y sus irregularidades, entonces, son el material de una reflexión sobre la mirada siempre sesgada, siempre parcial y siempre “subjetiva” que se pone en la obra de arte cuya naturaleza es, justamente, la de reflejar no sólo la escena de la producción social sino la de la producción artística: quien trabajó la piedra y la hizo hablar de ese modo también tuvo que manejarse con una luz que proyecta sombras, matices y que permite escuchar a la naturaleza de los materiales (la piedra, la pintura, el color) y lo que el diálogo con el artista les permite decir.

Y de lo que hablan es siempre de una multiplicidad de miradas posibles. Por eso, a la hora de describir las obras y elaborar un cuerpo crítico sobre ellas, para el autor es fundamental tomar en cuenta la mirada de otros críticos y otros paleontólogos que lo precedieron en la curiosidad por la “prehistoria”.

Finalmente el libro, que aparece en su primera edición en español, tiene otra belleza. La posibilidad de leer al autor de las teorías más revulsivas y provocadoras de los últimos años, llevando a práctica muchas de sus afirmaciones teóricas con el cuidado de quien se interna en un terreno pantanoso. ¿En qué medida se puede decir que eso que ocurrió en Lascaux haya sido arte cuando sabemos que la condición misma del arte es su articulación con muchas otras prácticas sociales?

Bataille no deja de percibir que en las cavernas no se trata solamente de arte. Seguramente las pinturas han tenido algún tipo de intención religiosa, alguna relación con la magia y con las fuerzas inconmensurables de un hombre que grita desde las paredes acerca de su fragilidad, de sus terrores y de una naturaleza que se presenta incesantemente como una amenaza y un desafío.

Escrito en 1955, apenas dos años antes de su obra mayor, *El erotismo*, Lascaux no cesa de ser un pequeño compendio de ese nudo que Bataille supo atar como ninguno entre los poderes misteriosos del arte, los secretos inconfesables de la producción social y las vueltas “estéticas” de las prácticas religiosas o los arrebatos místicos. Desde esa reflexión, Bataille nos describe la discusión acerca del poder que hay en las obras (el hombre dominando a la naturaleza) y se detiene extensamente en la relación entre el cazador y la presa para hablarnos de la hipocresía del ocultamiento y la exhibición que los une, del azar que los ata de modo fatal, de la lucha que provoca que en un instante las fuerzas se midan, se crucen, y finalmente se desaten como en una crisis conyugal o, para quienes conocen la obra del autor, como en un rito de liberación de las fuerzas instintivas del sexo.

Ética de la memoria

EL PASADO, LA MEMORIA, EL OLVIDO
Paolo Rossi

Trad. Guillermo Piro
Nueva Visión
Buenos Aires, 2003
238 págs.

POR RUBÉN H. RÍOS

Los nueve ensayos que componen este celebrado libro de Paolo Rossi (Premio Viareggio de ensayo en 1992) tienen por objeto ese difícil entramado, esa inextricable maraña donde se mezclan la memoria del olvido, el olvido de la memoria, el olvido del olvido, el olvido del olvido del olvido.

Por ejemplo, se ha olvidado el *ars memorandi* anexo a la retórica desarrollado entre los siglos XV y el XVII, pero que ya conocían Cicerón y Quintiliano, Alberto Magno y Santo Tomás, y practicaron Vico, Bacon, Giordano Bruno, Lullio, Leibniz, Hume. La primacía de lo imaginario en aquellos ejercicios para memorizar e impedir la distracción del olvido se extendería en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola o en la imaginación visual de las teorías de Einstein, hasta llegar –significativo periplo– a las técnicas publicitarias de nuestra época, que provocan por medio de la imagen (los antiguos ya usaban también el sexo como artilugio) la memorización de la mercancía. En cambio, los memoriosos de hoy, las mnemotecnias, no son más que fenómenos de circo, hipertrofias de la memoria o patologías psiquiátricas.

El siglo XX habría sido la cumbre de la destrucción del pasado: incendio de libros y bibliotecas, adulteración de archivos y de documentos, reescritura de obras completas de historia, supresiones y censuras de textos literarios y políticos, ocultamiento de testimonios históricos, invención de un pasado adecuado a los intereses del presente, al fin desaparición de las personas ligadas a ciertos acontecimientos y eliminación del recuerdo de esa desaparición. De una u otra forma, en algún momento la experiencia de las humanidades históricas ha sido sometida por aparatos de restauración, neutralización, reconstrucción, falsificación, interpretación, sin que nadie (o pocos) advirtieran el asesinato de la memoria. Vivimos, diría Rimbaud, el tiempo de los asesinos.

El punto crucial es que, según nos recuerda Rossi, ninguno de los padres de la modernidad (de Francis Bacon a Newton) se dejó hechizar por el tiempo lineal del progreso ilimitado a costa del olvido de las “etapas” previas; tampoco cayeron bajo su influjo Maquiavelo, Vico, Bruno, los libertinos, Nietzsche, Spengler, Arnold Toynbee, por nombrar algunos. Al parecer, y desde hace mucho, se libraría una guerra entre los ejércitos del olvido y la memoria.

Si hay una respuesta a este dilema se encuentra (y apenas esbozado) en el inquietante y magnífico ensayo que Rossi le dedica a la memoria, al cerebro y a la inmunología. En pocas palabras: tanto como el aprendizaje cultural produce mutaciones en las conexiones neuronales, en los genes y posiblemente en la anatomía (de acuerdo al Premio Nobel en Medicina en 2000, Eric Kandel), así también todo proceso inmunológico supone la generación de una memoria similar contra cualquier agente patógeno. Desde este punto de vista, las enfermedades inmunológicas se deberían o a una pérdida de memoria biológica o una carencia de ella ante la agresión de agentes patógenos desconocidos en el ecosistema del organismo. Sin embargo, ciertos estudios realizados sobre algunas muestras de ADN de una cebra africana extinguida, una momia egipcia, un grano de maíz peruano de dos milenios de antigüedad han localizado una “memoria fósil” que abonaría la primera hipótesis, la de una inmunidad innata desactivada a lo largo de la organización de la vida.

Como sea, habría algo así como una “ética” de la memoria, sino fuera que a veces no es más (ni menos) que un clamor por la sobrevivencia de las comunidades, las culturas, los individuos. En toda política del olvido (y hablar de la memoria sería impedir justamente ese olvido del olvido), se resume para Rossi la opresión de una percepción paranoica del mundo que pretende someter a su imagen y semejanza la historia entera de los hombres, y aún la prehistoria que persevera en el cuerpo, los sueños, el arte. Evitar que el vasto continente del pasado se esfume, evitar el olvido de la memoria: no habría quizá una tarea más urgente en la época que ha hecho de la historia un interminable montón de ruinas.

La comunidad futura

LA CREACIÓN DEL MUNDO O LA MUNDIALIZACIÓN
Jean-Luc Nancy

Trad. Pablo Perera Velamazán
Paidós
Barcelona, 2003
150 págs.

POR DIEGO BENTIVEGNA

En la Argentina conocemos a Jean-Luc Nancy fundamentalmente como coautor, junto a Philippe Lacoue-Labarthe, de uno de los más lúcidos análisis de la poética del romanticismo y de sus proyecciones a lo largo de la modernidad, *Lo absoluto literario* (1978), donde se piensan las articulaciones entre arte y política, entre filosofía e historia, entre técnica y metafísica, que ambos autores retoman en *El mito nazi*.

En *La creación del mundo o la mundialización*, que recoge tres artículos principales y otros tantos textos breves en apéndice, Nancy despliega el concepto de mundialización y postula la necesidad de pensar lo específico de la política a partir del concepto de creación. En principio, la referencia obligada es Marx, sobre todo el Marx de *La ideología alemana*: la mundialización es el proceso mediante el cual el mundo deviene categoría absoluta, un proceso *urbi et orbi*, en el que la ciudad como categoría política se expande, y se disgrega, en el orbe. Un proceso que es inseparable, en Marx, de la expansión universal del capital y que constituye, al mismo tiempo, la condición de posibilidad de una comunidad futura.

Con el concepto de creación –tensado con la categoría de “trabajo libre” en Marx y, aun cuando su presencia en el aparato de citas sea mucho menor que la de éste, con las categorías de exceso y de derroche en Bataille– Nancy se instala en una tradición teológico-filosófica que va desde ciertas modalidades del pensamiento cabalístico hasta la inevitable referencia a la especialidad del filósofo francés, profesor en Estrasburgo: el idealismo alemán. Creación se opone a fabricación planificada y es, en este sentido, un acto sin una direccionalidad predeterminada. La creación es, de esta manera, la desnaturalización de lo social (otra vez encontramos aquí las huellas de Marx) y la deconstrucción de la unicidad monoteísta (en la línea del pensamiento teológico-filosófico).

En un gesto que debe mucho a las operaciones del Heidegger de *¿Qué es metafísica?*, Nancy plantea el lugar del pensamiento mismo como desnaturalización del mundo en términos de técnica y de historia. Lo hace, significativamente, en el texto de una intervención en homenaje al filósofo Alain Badiou nada menos que en la heideggeriana Friburgo de Brisgovia. Pensar la filosofía en términos de técnica supone pensarla no sólo en términos de logos, de abstracción, sino también en términos de *ethos*. El sendero del bosque heideggeriano conduce a Nancy a la otra gran presencia de la filosofía contemporánea: al Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, de los juegos de lenguaje y, sobre todo, de las formas de vida.

En la introducción, Nancy explora las valencias del coordinante “o”. Si por un lado la creación se entiende como el contrario de la mundialización, es posible entenderla, también, como su correlato y, extremando el problema, como su equivalente. Las implicancias políticas de estas operaciones filosóficas puestas en juego por Nancy se despliegan, sobre todo, en los textos agrupados en la sección “Complementos”, escritos breves y coyunturales en los que el filósofo francés analiza los alcances y las limitaciones de los dos conceptos sin los cuales, de Foucault en adelante, parece imposible articular una mínima reflexión política: la soberanía y la biopolítica.

NOTICIAS DEL MUNDO

¿Quién se ha comido mi queso?

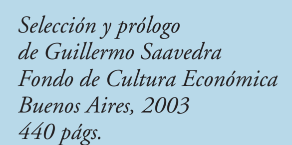
Varios ganadores de los Premios Nacionales, Regionales y de Estímulo a la Creación Literaria y Teatral, convocados a comienzo de 2001 por la Secretaría de Cultura de la Nación, entonces bajo la órbita de Darío Lopérfido, con una nueva reglamentación que entonces se aplicaba por primera vez, siguen esperando que el "premio" se haga realidad. No la entrega de diplomas, que efectivamente recibieron los premiados (durante la gestión de Rubén Stella), junto con los ganadores de los años 1994 y 1997, sino la publicación de las obras galardonadas que, cuatro años después de aquellos Premios, continúan siendo inéditas: al haber sido premiadas por la Secretaría de Cultura, los autores no pueden disponer libremente de sus propios manuscritos. Entre los damnificados se encuentran, por ejemplo, Romina Claudia Doval, Graciela Cros y Patricia Suárez. Esperemos que la actual gestión en Cultura sepa cómo atravesar la selva burocrática que se interpone entre un premio meramente nominal y un verdadero estímulo a la literatura.

El problema social del indio El escritor y poeta indígena Humberto Ak'abal rechazó el Premio Nacional de Literatura "Miguel Angel Asturias" 2003, concedido por el ministerio guatemalteco de Cultura, porque Miguel Angel Asturias, nombre que lleva el galardón, "ofendió y manifestó racismo en contra de los indios guatemaltecos". "He rechazado el premio por una sencilla razón –aclaró el escritor–, se llama *Miguel Angel Asturias*. Él fue un escritor de muchos méritos, sin embargo escribió su tesis *El problema social del indio*, en donde ofende a los pueblos indígenas de Guatemala, de los cuales yo soy parte." En su tesis de graduación universitaria, Asturias (Premio Nobel de Literatura 1967) plantea que los indios guatemaltecos constituyen un problema social para el país, el cual debe resolverse mediante la "ladinización" de los indígenas. Ak'abal, uno de los más importantes escritores indígenas de América latina, ha publicado unos 22 libros de poesía y varios cuentos.

Atrévete a soñar Más de 400 de las 635 obras que concurren al séptimo Premio Alfaguara de Novela, uno de los más importantes y mejor dotados económicamente de España, proceden de autores latinoamericanos. El premio, dotado con 175.000 dólares, se fallará el próximo 23 de febrero en Madrid, y su jurado está presidido por el Premio Nobel de Literatura 1998, el portugués José Saramago. Entre los países latinoamericanos cuyos autores presentan obras se destaca, cómo no, Argentina, con 178 aspirantes, seguida por México, con 73. España, con 191 manuscritos, es el que más obras presenta a este galardón.



Metamorfosis



EL PLACER REBELDE. ANTOLOGÍA GENERAL
Luisa Valenzuela

Selección y prólogo de Guillermo Saavedra
Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2003
440 págs.

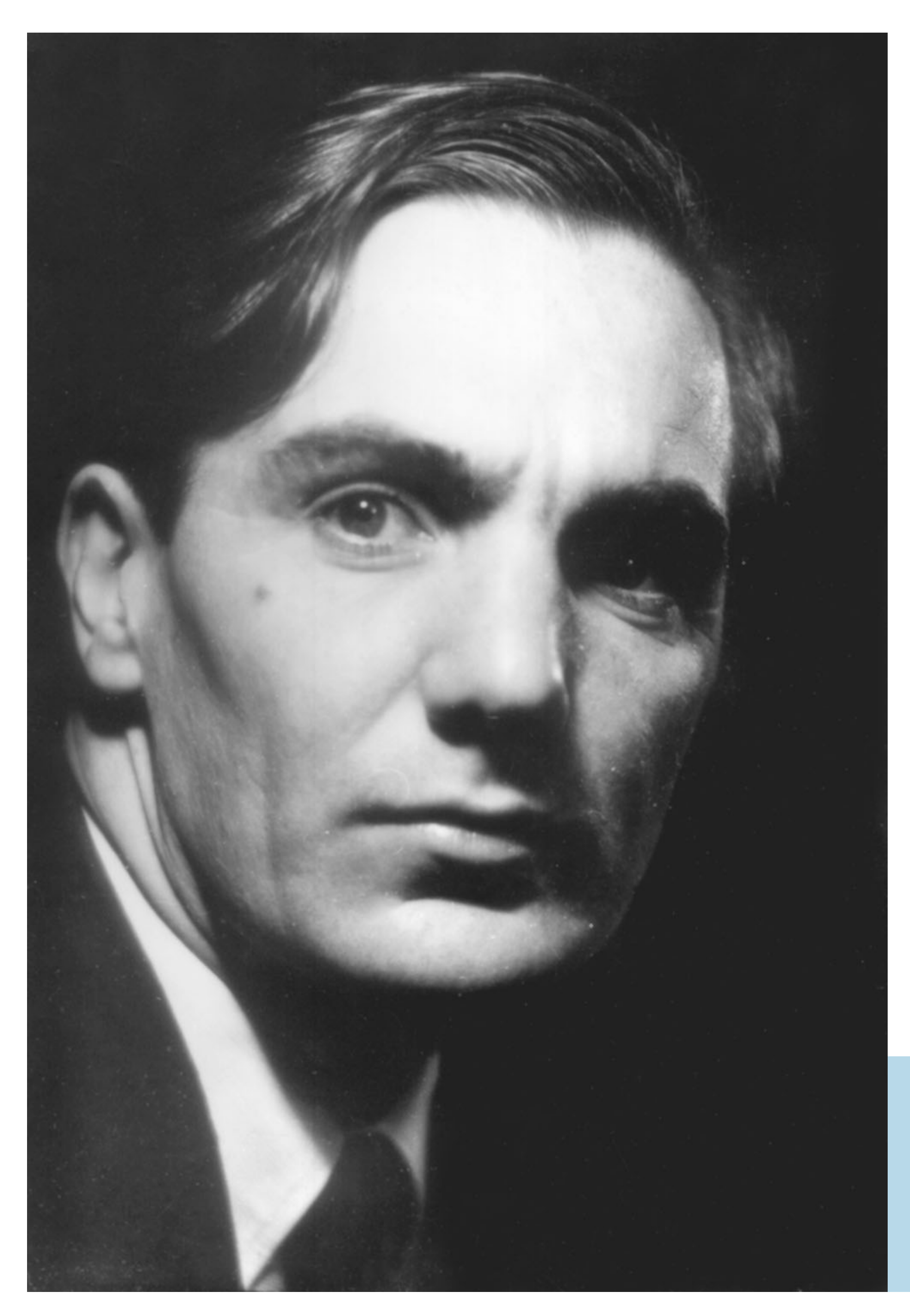
POR MANUEL RUD

Las antologías parecen siempre objetos nacidos de lo arbitrario. Ante ellos, resulta inevitable la sensación de estar asistiendo a una "selección antinatural" motivada sólo por el ánimo de (re)colección o, tal como supone André Breton, por una considerable dosis de parcialidad.

Aunque no escapa a esta última condición –puesto que cualquier lectura está precedida por un antojo–, *El placer rebelde*, antología general de la obra narrativa de Luisa Valenzuela, sortea otros comunes vicios "antológicos". Guillermo Saavedra ha seleccionado un generoso número de textos de Valenzuela –tanto cuentos como fragmentos de todas sus novelas, desde *Hay que sonreír* (1966) hasta *La travesía* (2002)– con un criterio holgado y audaz a la vez. A pesar de compendiar casi cuatro décadas de producción literaria, *El placer rebelde* esquiva también la facilidad de la ordenación cronológica tan cara a las recopilaciones. A cambio, propone un acceso a ese universo narrativo a partir de tres sugerentes condensaciones: los relatos de lo político-histórico en la sección "Realidad nacional desde la página", los que tematizan lo erótico y los conflictos de género en "Travesías de un cuerpo", y la experimentación formal en "Cosas raras de lo real". Vale aclarar que no se trata aquí de una arbitrariedad "de antología", sino más bien de una determinación provocada por el propio material: como señala Saavedra en el prólogo, la literatura de Valenzuela parece navegar invariablemente entre las orillas de lo sexual y lo político, zonas que se encarnan siempre en la escritura sobre un cuerpo, en tanto exclusivo "teatro del poder y del deseo". En este sentido, los relatos parecen recostarse especialmente en lo corporal –como Roberta, protagonista de *Novela negra con argentinos*, que "escribe con el cuerpo"– adquiriendo así consistencia micropolítica. Los diversos modos de cuestionamiento a los modelos sexuales hegemónicos y al rol social femenino resuenan en las voces de mujeres singulares, enmarcadas por relatos aparentemente diminutos y privados. Muchos de los cuentos extraídos de *Cambio de armas* y de *Simetrías*, y los fragmentos de *Como en la guerra* le siguen el rastro a esas mujeres: ajenas o desahuciadas, desmembradas y hasta signadas por la amnesia o el olvido masculino, pero pregnadas de un deseo suficiente como para hacerse oír –y leer– en una señal primaria de resistencia a cualquier sometimiento. Sin embargo, hay siempre un fondo público de estos relatos tejidos desde lo privado: los textos de *El placer rebelde* se asientan frecuentemente en el proscenio de la realidad social inmediata y sobre un horizonte referencial evidente. La historia argentina, la más reciente y sangrienta, aquella marcada por la persecución, el exilio y las manipulaciones macabras del poder, constituye el habitual recorte de época de estos textos. Como si se tratara de cuestiones indecibles a partir de la llaneza realista, en tales casos Valenzuela suele convocar al humor caricaturesco, a los personajes de contornos esperpénticos, prismas con el que se revela la tragedia inmediata. Así, en clave grotesca, transcurren los fragmentos de *Realidad nacional desde la cama* o los cuentos que merodean el fenómeno peronista y su simbólica, en especial la figura de Eva Perón.

Luisa Valenzuela revela página a página una escritura versátil, que transita tanto la busca de una oralidad original o la respiración costumbrista –en *Hay que sonreír*, en ciertos relatos de *Los heréticos*, *Aquí pasan cosas raras* y *Donde viven las águilas*– como el devaneo lúdico de la lengua– presente en muchos de los textos epigramáticos de *Libro que no muerde*– o la reflexión sobre el propio acto de escritura. Como conjunto, *El placer rebelde* no constituye una compilación evolutiva de una obra, sino que elige presentar las obsesiones de Valenzuela a través de su casi camaleónica diversidad estilística.

¿Qué es una antología?, se preguntaba Malraux. "¿Muestrario, cuadro de honor, metamorfosis?" En el caso de *El placer rebelde*, libro que parece más un recorrido que un amontonamiento, se ha preferido gozosamente la última opción.



LA BODA DE HITLER Y MARÍA ANTONIETA EN EL INFIERNO
Juan Rodolfo Wilcock y
Francesco Fantasia

trad. Ernesto Montequin
Emecé
Buenos Aires, 2003
124 págs.

Los visitantes del infierno

POR GUILLERMO PIRO

En 1973, Pier Paolo Pasolini radiografiaba lúcidamente las pretensiones de Wilcock. Para entonces éste todavía no se había aliado a Francesco Fantasia (*Frau Teleprocu* aparecería en 1976), un periodista (que aún vive) de *Il Messaggero* de Roma, especialista en literatura rusa y traductor de obras de Gogol y Andreiev, entre otros. Pasolini se refería a *La sinagoga de los iconoclastas*, pero sorprendentemente (o no tan sorprendentemente) lo dicho por él cuaja a la perfección con *La boda de Hitler y María Antonieta en el infierno*, publicado originalmente siete años después de la muerte del escritor argentino: "Wilcock sabe, antes que nada, desde siempre y para siempre, que no existe otra cosa que el infierno. No se plantea, ni siquiera en el modo más vago y genérico, la hipótesis de que existe algo más que el infierno. No sueña ni remotamente en que puede haber un modo, por ilusorio que sea, de no padecerlo o, al menos, ignorarlo". Pasolini excluye a Wilcock de la llamada "mayoría silenciosa", que acepta el infierno, y como forma parte de él, no lo reconoce como tal, pero tampoco lo hace formar parte de esa otra "elite afortunada" que busca en el infierno algo que no es infierno. Wilcock acepta el infierno (y en esto se parece a la mayoría silenciosa), pero no forma parte de él, y por eso lo reconoce. Esto (aceptar algo, pero no formar parte) "constriñe a Wilcock a tener una trágica y extraña relación con este hecho, sin ninguna solución posible, ni siquiera irrisoria o provisional".

La tesis es perfecta (prácticamente todo Pasolini es perfecto), y a la manera de los relatos de anticipación (de los que el mismo Wilcock, en *Hechos inquietantes*, demostró su ineficacia e inutilidad, destinados a desaparecer, confundidos con otro género más libre y menos comprometido, como es la ciencia ficción) Pasolini traza una especie de lectura anticipatoria de *La boda...* O tal vez (es una conjetura) la interpretación de Pasolini dio el sustento teórico, fue el disparador inspirador, de lo que más tarde terminaría siendo *La boda...* (una de las tantas preguntas a las que podría responder Francesco Fantasia).

Es obvio que quien arrastra consigo a su compañero de viaje es Wilcock (entre 1976 y 1978, fechas entre las que debe inscribirse la redacción de este libro, Wilcock desde hacía rato ardía en las llamas del infierno), y es por eso que la mirada que echan sobre la extensa galería de personajes que circulan por sus páginas (desde Hitler a Mussolini, pasando por Sacher-Masoch, Marilyn Monroe, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Hegel, Edgar Allan Poe, Lord Byron y Trotsky, entre muchos más) es ridícula: todos resultan ser ridículos.

La organización del libro recuerda un poco una famosa escena de *Pierrot le fou* de Godard, en la que Pierrot-Belmondo, al comienzo del film, se pasea entre la mayoría silenciosa invitada a una fiesta, simplemente escuchando las conversaciones que se suceden a su paso (conversaciones ridículas, en las que todos hablan enunciando *slogans* publicitarios). En *La boda...* los visitantes del infierno registran las conversaciones que tienen lugar entre los habitantes del infierno mientras se realizan los preparativos para la gran boda entre Hitler y María Antonieta. Pero María Antonieta duda: Hitler la desea, es digno de ella, pero también Garibaldi cumple con todos los requisitos para poseerla. Y ella duda. Hay un modo de resolver el asunto; una carrera. El primero que llegue será aceptado; el perdedor deberá desaparecer inexorablemente de su vida.

La edición de *La boda...* plantea una corta serie de interrogantes a los que sería necesario darles respuesta: ¿cómo trabajaban Wilcock y Fantasia? ¿Por qué el epílogo de *La boda...* (la "antapodosis": la recompensa, la compensación) se parece tanto al prefacio de *Frau Teleprocu*? ¿Por qué el libro esperó hasta 1985 para ser editado en Italia? Ni siquiera es información que hubiera requerido un prólogo (como la mayoría de los buenos libros, no lo necesita) sino tal vez, solamente, el breve espacio de la contratapa.

De cualquier modo, y como todo lo referido a Wilcock, la aparición de *La boda...* no hace más que sumar joyas a ese El Dorado que hasta hace pocos años resultaba inalcanzable: la obra italiana de Juan Rodolfo Wilcock poco a poco está al alcance, y eso, aunque cada obra traducida sume interrogantes (o precisamente por eso), más que algo bueno es algo necesario.

PERFILES

Joaquín Giannuzzi: 1924-2004

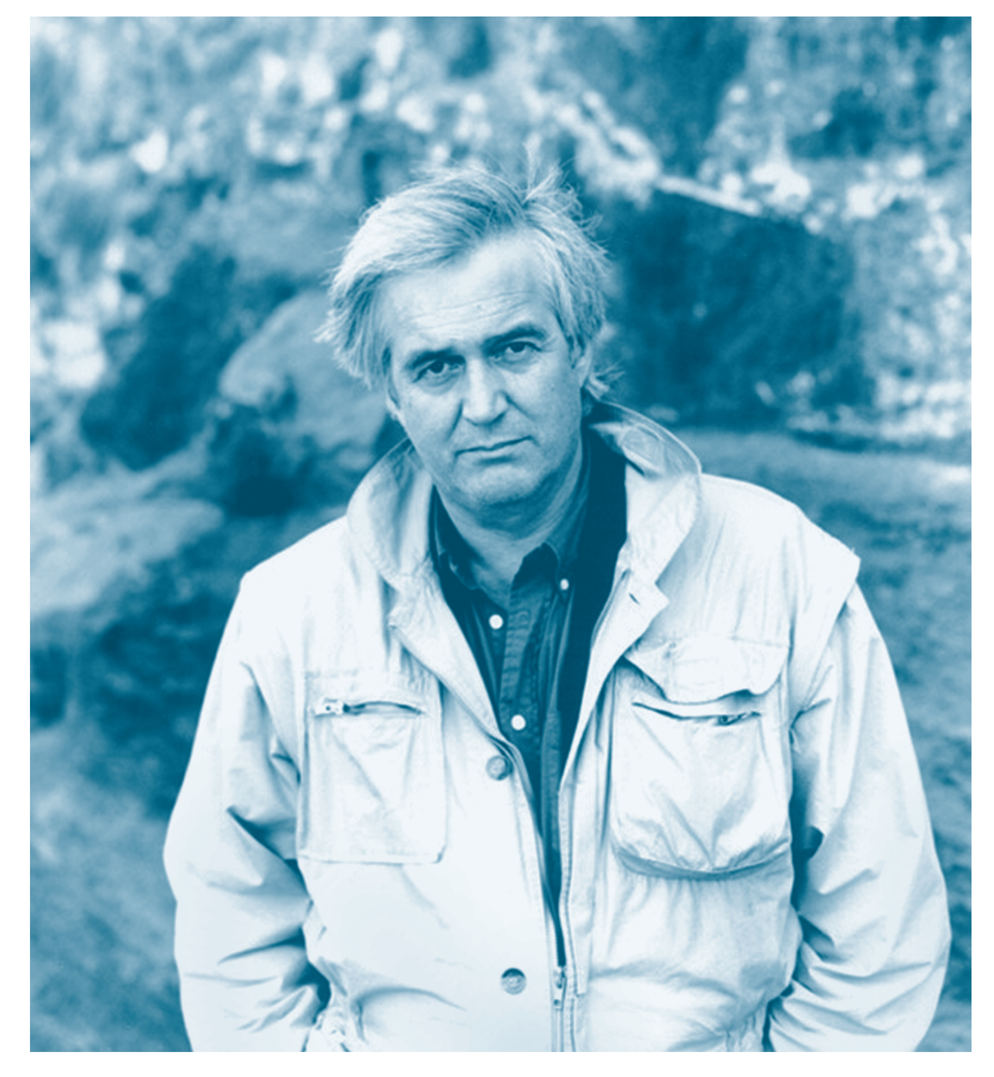
En 1986 empezamos a hacer *Diario de Poesía*. Fue Jorge Fondebrider quien llegó con la novedad de los poemas de Joaquín Giannuzzi, de quien publicamos un reportaje y poemas en el segundo número de la revista y que, en poco tiempo más, se convirtió en una especie de numen para algunos de nosotros, que hicimos lo que Harold Bloom llamaría una "lectura errónea" de sus poemas. Seguramente obnubilados por títulos como *Museo de Ciencias Naturales*, *El cuerpo objeto*, *Hipótesis sobre objetos* o *Mis objetos*, entendimos que Giannuzzi era, sin más, un poeta objetivista y le reclamamos como una falta lo que en verdad era toda la otra mitad de su programa: una subjetividad machacante, armada alrededor de un personaje llamado J.O.G. Pero además, esa lectura errónea funcionó, en ese momento, como un concepto, como un enorme catalizador que nos permitió comenzar a pensar en una poesía por afuera de la pura subjetividad y de todas sus enfermedades: sentimentalismo, regodeo autobiográfico, facilidad de palabra. Digamos que nosotros leímos a Giannuzzi como si fuese un poeta eminentemente cerebral y dejamos de lado, programáticamente, todo lo que se armaba en sus poemas alrededor de la palabra "corazón": puntadas en el pecho, silbidos, anginas, síncopes, ataques. La poesía de Giannuzzi parecía también –y nosotros no lo vimos– un tratado poético de cardiología.

Conversando electrónicamente con un amigo a propósito del guión de una película, que yo consideraba que no terminaba de decidirse por el registro realista o por el de la fábula de la ensoñación, mi amigo me escribía: "Yo creo que la decisión tendría que haber sido no ir hacia uno de los lados sino hacia los dos al mismo tiempo. Yo descubro que cada vez me interesan más las películas en que los registros se sobresaltan mutuamente todo el tiempo y nada es seguro. La homogeneidad es un valor que sólo encuentro puro en el pasado; y los que tratan de resucitarlo siempre corren el riesgo del academicismo". Ahí, en esa conversación, y como sucede casi siempre con la verdad, que se revela hablando de otra cosa, descubrí la potencia real de la poesía de Giannuzzi: no un registro que somete al otro, pero tampoco una "mezcla homogénea" de ambos, sino la intermitencia entre uno y otro, entre lo frío y lo caliente, entre la cabeza y el corazón, donde una composición impecable de largo alcance (versos, sintaxis, y un ceñido repertorio lexical) cumple la función de una especie de disyuntor "al revés", que en lugar de interrumpir la variación anormal de intensidad, la resalta y la deja ver. Por eso los personajes de Giannuzzi están al borde del infarto: porque el circuito de retroalimentación de sangre entre la cabeza y el corazón está todo el tiempo interrumpiéndose, y en esa intermitencia reside su extrañeza y su valor.

Joaquín Giannuzzi murió el lunes pasado. Tenía 79 años, y una pequeña legión de lectores que ahora mismo deben estar leyendo en voz alta algunos de sus poemas excepcionales para que sus propios versos, como una plegaria, lo acompañen allá, como nos acompañaron ellos a nosotros acá, durante los últimos 50 años.

MARTÍN PRIETO

Dos novelas de Henning Mankell distribuidas a fines del año pasado por Tusquets constituyen excelentes vías de escape a los rigores de la canícula.



LECTURAS DE VERANO

Tras los pasos de Marlowe

POR LEONARDO MOLEDO Y FEDERICO KUKSO

0. Cuando uno, lector local, oye hablar de género policial duro, normalmente piensa en los Estados Unidos, y en segundo lugar en Francia, tal vez en España y Pepe Carvalho, pero nunca en Suecia. Por eso, estas novelas de Henning Mankell agregan, a la especificidad del género, un atractivo "turístico"; al fin y al cabo, un argentino acostumbrado a escuchar horrores de la policía local tiene el perverso placer de envidiar el funcionamiento de la policía sueca. Y también respira aliviado (y asombrado) cuando comprueba que Kurt Wallander, subcomisario de Ystad, en el sur de Suecia, se sienta descorazonado por el aumento de la violencia, porque los problemas policiales ya no sean "como antes", y por el progresivo deterioro tanto de la policía como de la sociedad.

Kurt Wallander es el protagonista de una serie (saga, o como se lo quiera llamar) de Henning Mankell (la "serie Wallander", encuadra la editorial), de la cual tanto *Los perros de Riga* como *La leona blanca* son entregas, con episodios anteriores, que el lector no necesariamente conoce, pero cuyos parámetros generales se explicitan adecuadamente. Wallander responde, en líneas generales (o Mankell pretende que responda) a la "tipología Marlowe" que Chandler parece haber fijado para siempre (soledad, cinismo, sabiduría), y de la cual todo autor de novelas policiales ensaya una variante más o menos discreta y exitosa.

Wallander no llega muy lejos por este camino, versión sueca; hay algo de soledad, poco cinismo, reemplazado por una vaga nostalgia, y en vez de la sabiduría la ya mencionada y algo ingenua perplejidad ante un mundo que se vuelve más y más violento (aunque en este caso el origen no está en el colapso neoliberal sino en la incorporación a la vida europea de los aún fragmentos del imperio soviético a punto de disolverse –transcurre en 1992–). De todos modos, y dentro del juego de *dramatis personae* de la novela policial, Wallander ocupa el necesario papel de "resuélvelo todo"; desde su lejana comisaría, soluciona casos que los mismos policías de Estocolmo miran con desconcierto.

1. Así aparece, al menos enunciativamente, pero la verdad es que, al menos en *Los perros de Riga*, Kurt Wallander parece un poco zonzo; se la pasa diciendo que "no entiende", que "no comprende nada", preguntándose a cada momento qué habría visto su amigo Rydberg, personaje de alguna novela anterior ("¿qué habría visto él que yo no veo?"). En uno de los primeros episodios, frente a un bote inflable sospechoso, Wallander se pregunta, como de costumbre, qué habría pensado Rydberg. Y resulta que lo que se le hubiera ocurrido a Rydberg (como a cualquier lector) es mirar dentro del armazón para ver si había algo, cosa que a Wallander (ni a ninguno de los otros) se le pasó por la cabeza. Es evidente que la policía sueca necesita al menos un curso de perfeccionamiento, y eso que Wallander es el más avispado.

Lo cierto es que en este caso, justamente, la investigación lleva a Wallander a Lituania; quizás el máximo atractivo de una novela bastante desangelada; aquí, por lo menos, Mankell no agarra del todo el nervio policial que la misma novela promete y no logra acabadamente construir la verosimilitud necesaria para el funcionamiento del género; no se entiende muy bien cuál es el enigma, ni se entiende demasiado bien su solución. No alcanza con enunciar que hay una situación compleja, y después anunciar que se ha resuelto una situación compleja, sin transmitirlo aunque sea literariamente, ya que no explícitamente, y el lector queda con la sensación de que en realidad allí no había nada. Pero igual se lee pasablemente bien, especialmente en verano, especialmente si hay que hacer una reseña; uno se entera de algo sobre Riga, y Mankell transmite con habilidad el clima que seguramente se vivía en Letonia inmediatamente antes del derrumbe soviético.

2. *La leona blanca* ya es otra cosa. Esta vez, en lugar de Letonia, tenemos, como paisaje turístico, a la Sudáfrica del *apartheid*; el detective sigue siendo el subcomisario Wallander, que por cierto parece más avispado (progresa de novela a novela), metido esta vez en una intriga racial, con visos de espionaje y pretensiones de novela histórica, ya que se cuenta la formación de las más reaccionarias y ultraderechistas organizaciones de los bóers (a principios del siglo pasado) y la lucha de Mandela contra el *apartheid*. Pero, en esta novela, Mankell pone vértigo y tensión, a la manera de James Hadley Chase, y las quinientas páginas se leen de un tirón, si uno no tiene demasiadas pretensiones literarias. En cierto modo, Mankell está más cerca del último Hadley Chase, cuando, convertido en una marca, o en una pieza de la industria editorial, optó por la prosa standard de un *best-seller*, muy lejos de *Una radiante mañana estival* o *Un ataúd desde Hong Kong*. Pero, bueno, y sin caer en demasiadas digresiones, la novela de Mankell funciona bien (decir que una novela "funciona" es ya colocarla en una muy precisa categoría), tanto como novela policial y, como se diría en un videoclub, de "acción". Se recomienda.

Si es posible, acompañar con vino tinto mediano, nada caro, y con cornalitos.